• دریافت ۹۵/۰۷/۲۴
• تأیید ۹۶/۰۷/۲۳

خوانشی تراژیک از داستان ابلیس در سنّت عرفانی با رویکردی ارسطویی

فرزاد بالو*
شهرام احمدی**
مطهره رضایی***

چکیده

داستان ابلیس (شیطان) در سنّت عرفانی کلاسیک با دو مواجههٔ متفاوت روبرو شده است: غالب عرفا، شیطان را خصم مبین و رانده شده از درگاه حق می‌دانند؛ امّا در مقابل، پاره‌ای از عرفا همچون: حلاج، احمد غزالی و عین القضات همدانی به نوعی ستایشگران شیطان محسوب می‌شوند. اینان تفسیری تراژیک از داستان شیطان ارائه می‌کنند؛ به گونه‌ای که عناصر تراژدی در نگرهٔ ارسطویی آن را فرا یاد می‌آورد. هدف این پژوهش در پاسخ به این مسأله گرد آمده است که آیا می‌توان عناصر تراژدیک ارسطویی همچون: قهرمان تراژدی، وحدت‌های سه گانهٔ کنش، زمان و مکان و کاتارسیس را در این روایت از ابلیس به دست داد؟ در پاسخ می‌توان گفت با بررسی انجام شده، (ابلیس) شیطان و اوج و فرود او از مقام قرب تا مرحلهٔ سقوط و رانده شدنش از بهشت، به ترتیب قهرمان تراژدی و وحدت‌های سه گانهٔ کنش، زمان و مکانِ تراژدی را به نمایش می‌گذارد. همچنین سیر روایی سرنوشت شیطان به گونه‌ای پیش می‌رود که موجب می‌شود مخاطب، دچار کاتارسیس یا پالایش درونی گردد؛ به تعبیر دیگر عناصر تراژدیک، بویژه با تلقّی ارسطویی آن در قسمت‌های مختلف داستان شیطان بوضوح قابل مشاهده است. این نوشتار به طرح و شرح این ماجرا می‌پردازد.

کلید واژه‌ها:

دیدگاه ایجابی به ابلیس، دیدگاه سلبی به ابلیس، سنّت عرفانی، عناصر تراژدی ارسطویی، عناصر تراژیک دیدگاه ایجابی به ابلیس.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر.
** استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر.
*** دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر.

درآمد

اگر قرآن را به مثابهٔ رمان بلندی فرض کنیم، بی تردید یکی از شخصیت‌های اصلی آن (ابلـیس) محسوب می‌شود. گفتمان‌های مختلفی که در بستر فرهنگ و تمـدن اسـلامی – ایرانـی شـکل گرفته اند، اعم از گفتمان‌های فقهی،کلامی، فلسفی و عرفانی با توجـه بـه پیشـفرض هایشـان، تفسیرهای متفاوتی از جایگاه ابلیس (شیطان) ارائه داده اند. اما در برآیندی کلـی، بحـث دربـارهٔ ابلیس در تعالیم دینی به صورت عام و در تصوف و عرفان اسـلامی بـه صـورت خـاص، بازتـاب گسترده‌ای داشته است. از یک طرف با نگاهی کاملاً متشرّعانه روبرو هستیم که نگـاهی سـلبی نسبت به ابلیس و داستان آن در قرآن دارد و او را مطـرود درگـاه خداونـدی مـی‌دانـد و دوزخ را موطن ابدی اش می‌پندارد. این دیدگاه، نگاه غالب مردم و صاحب نظران محسوب می‌شود؛ اینان بی هیچ شبهه و تردیدی دربارهٔ مطرود گشتن ابلیس سخن رانده‌اند. در مقابل این دیدگاه، گـروه اندکی هستند که نگاهی ایجابی به داستان ابلیس دارند. اینان ابلیس را مظهر قهر الهی می‌داننـد و به دفاع از وی می‌پردازند و او را مظلوم و مقهور و محکوم به تقدیر جبری معرفـی مـی‌کننـد و «از وی به عنوان پاکبازترین عاشق و پاسبان حضرت و سرور مهجوران و یگانهٔ وجود و سرّ قـدر و خال بر جمال ازل و شحنهٔ مملکت که صد و بیست و چهار هزار نبی زخم او خـورده انـد، یـاد کرده اند.»(نیکلسون،۱۳۸۲ : ۱۴۵) و به دفاع از وی برخاسته اند؛ به تعبیر دیگر «دفاعیاتی راکـه دراین زمینه ارائه شده است، می‌توان به دوبخش اصلی تقسیم کرد: یکـی مسـألهٔ امـر و ابـتلا و دیگری اعتقاد به عبادت عاشقانه و شهود عارفانه و یکتاپرستی بی نظیـر ابلـیس»(داودی مقـدم و...۱۳۹۰: ۳۷). آثاری نیز دیده می‌شود که به گونه‌ای تلفیقی عمل کرده اند؛ یعنی هم در مـذمّت و هم در ستایش ابلیس سخن رانده اند.

بیان مسأله و روش تحقیق

نگاه ایجابی به شیطان و داستان آن در قرآن و همچنین روایتی که عرفایی چون: حـلاج، احمـد غزالی و عین القضات همدانی از شیطان دارند و تفسیـری که از داستان آفرینش انسان و سـجده نبردن شیـطان ارائـه می‌کنند، سرنوشتی تراژیک از شیطان در برابـر دیـدگان مـی‌گشـایند؛ بـه گونه‌ای که همهٔ اوج و فرودهای قهرمان تراژدی را به خاطر می‌آورد. همین امر، نگارندگان ایـن نوشتار را بر آن داشته است که با طرح پرسش هایی چون: آیا دیدگاه ایجابی موجـود نسـبت بـه ابلیس که توسط مدافعان وی از جمله: حلاج، غزالی و عین القضات مطرح می‌شـود در چـارچوب

عناصر تراژیک بویژه تراژدی ارسطویی قابل بررسی است؟ در این صورت، چه عناصر و مفاهیم تراژیکی در روایت ابلیس بازتاب بیشتری پیدا می‌کنند؟ داستان ابلیس را از لونی دیگر مورد تحلیل و بررسی قرار دهند.

پیشینهٔ پژوهش

تا به حال موضوعی با عنوان مقالهٔ حاضر انجام نپذیرفته است. اما پاره‌ای از پژوهش‌ها وجود دارد که به نحوی غیرمستقیم با پژوهش حاضر ارتباط پیدا می‌کند که به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

مقالات:

- سید احمد حسینی کازرونی و نعیمه متوسلی با مقاله‌ای تحت عنوان «حلاج و شیطان»، درآغاز به تبیین دیدگاه حلاج نسبت به شیطان پرداختند و در ادامه به معرفی پیروان حلاج در اشاعهٔ این اندیشه اشاره کردند.

– محمد نوید بازرگان با مقاله‌ای با عنوان «طرحی در هندسه تراژدی با تکیه بر تراژدی سیاوش در شاهنامه فردوسی» تراژدی را با تکیه بر داستان سیاوش در شاهنامه مورد تحلیل قرار می‌دهد و به تحلیل عناصر تراژیک موجود در این داستان می‌پردازد و سپس ساختار سه گانه‌ای را که در بسیاری از تراژدی‌های جهان تکرار شده است بیان می‌دارد.

تحلیل داستان ابلیس در سنّت عرفانی بر اساس اجزا و عناصر تراژدی ارسطویی

عناصر و اجزای تراژدی از دیدگاه ارسطویی

رسالهٔ « فن شعر» ارسطو دارای بیست و شش بخش است. در بیشتر بخش‌های این رساله، بویژه در بخش‌های شش تا بیست و دو، به تعریف تراژدی و مشخصات آن می‌پردازد و مباحثی را دربارهٔ اجزاء تراژدی، ترس و شفقت در تراژدی، اندیشه و گفتار در تراژدی، اجزاء گفتار، تراژدی و عقده گشایی، سیرت اشخاص داستان، اوصاف گفتار شاعرانه و... طرح می‌کند. در آخرین فصل رساله نیز به مقایسه بین تراژدی و حماسه می‌پردازد و با استدلال ثابت می‌کند که تراژدی بر حماسه برتری دارد و از آن عالی‌تر است.

ارسطو مهم ترین وظیفهٔ تراژدی را ترکیب کردن و در هم آمیختن افعال و اعمال می‌داند و معتقد است که تراژدی تقلید کردار و زندگی و نیک بختی و بدبختی است و نیک بختی و بدبختی، هر دو از نتایج و آثار کردار و رفتار می‌باشند و غایت و مقصود زیستن کیفیت عمل است

نه کیفیت وجود و بهروزی و تیره روزی مردمان به سبب کردارها و اعمال آن هاست و برخاسته از سیرت‌ها و خصلت هایشان (ارسطو، ۱۳۹۳: ۱۲۳). ارسطو – به جز اجزاء اصلی– اجزاء دیگری نیز برای تراژدی برمی شمرد و مهم‌ترین آن‌ها را عبارت می‌داند از: پیش گفتار، واقعهٔ ضمنی، مخرج و آواز گروه خنیاگران. به نظر ارسطو افسانهٔ تراژیک برای آن که خوب به نظر برسد باید در آن دگرگونی از سعادت به شقاوت باشد و نه از شقاوت به سعادت. این دگرگونی باید نه به سبب پستی و فرومایگی سرشت و نهاد قهرمان تراژدی، بلکه به دلیل اشتباهات بزرگ، هولناک و جبران ناپذیر او پیش آمده باشد (همان: ۱۴۳).

موضوع مهم دیگری در تراژدی که مورد توجه ارسطو قرار گرفته است «عقده و عقده گشایی» است. ارسطو عقده و عقده گشایی را چنین تعریف می‌کند: «عقده به آن قسمت از تراژدی می‌گوییم که از اول تراژدی آغاز می‌شود و سرانجام منتهی می‌گردد به دگرگونی و تبدّل حال به سعادت یا شقاوت. و آن قسمت از تراژدی را هم که از آغاز این دگرگونی شروع می‌شود و تا پایان آن دوام دارد، عقده گشایی اصطلاح می‌کنیم.» (همان:۱۴۵). بر اساس این تعاریف و تقسیم بندی ها، ارسطو تراژدی را به چهار دسته تقسیم می‌کند: تراژدی مرکب که یکسره عبارت است از: دگرگونی و بازشناخت، تراژدی درد انگیز، تراژدی خصلت و سیرت، تراژدی ساده که رویدادهای آن در دنیای دیگر جریان پیدا می‌کند. ارسطو دگرگونی را عبارت می‌داند از تبدل و تحول وضع فعلی به ضد آن. و بر این نظر است که این دگرگونی باید به حکم ضرورت و یا بر حسب احتمال پیش آید. او برای باز شناخت، انواع گوناگونی قائل می‌شود و آن را به چند دسته تقسیم می‌کند: بازشناخت به وسیلهٔ نشانه‌های مریی موروثی یا اکتسابی. بازشناخت هایی که مطابق سلیقه و ذوق شاعر ابداع شده باشند و نه موافق آن چه در اصل وقایع داستان بوده است. بازشناختی که با یاد آوری حاصل می‌شود؛ یعنی دیدن چیزی، یک حسّ پیشین و فراموش شده را به یاد می‌آورد. بازشناختی که از روی قیاس حاصل می شود. بازشناختی که مبنای آن اعتماد شاعر بر قیاسی کاذب است که گمان می‌کند برای خواننده یا بیننده پیش می‌آید. از میان این بازشناخت ها، نوع اول و دوم را ارسطو فاقد ارزش هنری و ضعیف می‌داند. اما افسانه به جز دگرگونی و بازشناخت، جزء مهم دیگری هم دارد که ارسطو آن را «واقعهٔ درد انگیز» می‌نامد و چنین تعریفش می‌کند: «واقعهٔ دردانگیز کرداری است که سبب هلاکت یا موجب رنج می‌گردد. مانند مرگ در صحنهٔ نمایش، شکنجه، جراحات و نظایر آن» (همان، ۱۳۲).

در اینجا به طور خاص به توضیح پاره‌ای از عناصر و مفاهیم تراژدی در تلقّی ارسطویی آن می پردازیم:

قهرمان در تراژدی ارسطویی

تراژدی دارای یک سیستم درهم‌تنیده است و کامل شدن آن با دارا بودن اجزاء و مکانیزیم آن میسر است. غالب نمایش نامه‌های تراژدیک در یک قالب از پیش تعیین شده قرار می‌گیرند و سه عنصر برجسته در آن نمایان است که «ما را به شناخت تصویری سه ضلعی از هندسه تراژدی واقف می‌سازد.

۱- عنصر قدرت (عموماً شخص شاه، شورای سلطنت، کلیسای قرون وسطی و...)

۲- عنصر اغواگر (حیله‌گری که حسادت او دست مایهٔ دسیسه، توطئه و در نهایت جنایت می‌گردد.)

۳- عنصر قربانی(قهرمان اصلی با شخصیتی متعالی و برخوردار از برجستگی‌های اخلاقی و رشک برانگیز) (بازرگان،۱۳۸۶:۴۲). از این رو، قهرمان تراژدی یا «tragic hero» جزءِ لاینفک تراژدی است. گزینش فرد به عنوان قهرمان بسیار اهمّیت دارد. چرا که عاملی می‌شود تا میزان تأثیرگذاری تراژدی افزایش یابد. ارسطو در بوطیقای خود شرایطی را لازمهٔ قهرمان می‌داند؛ اول آنکه «برتر از افراد عادی» باشد و انتقال قهرمان تراژدی «از سعادت به شقاوت باشد نه از شقاوت به سعادت. این فرد در ذروهٔ فضیلت و عدالت نیست. امّا افتادنش هم به حضیض شقاوت به سبب بی‌بهرگی او از فضیلت و عدالت نیست، بلکه جهت خطایی است که مرتکب شده» (ارسطو،۱۳۹۳:۱۳۴).

به عبارت دیگر، ویژگی قهرمان به نحوی باید باشد که سقوط او به بیش‌ترین حد امکان، به فاجعه نزدیک گردد. بنابراین، « طبق تعریف ارسطو، قهرمان تراژدی باید از خصوصیاتی برخوردار باشد که سقوط او به موثرترین حدّ ممکن دو عاطفه ترس و رقت را در تماشاگر برانگیزد» (داد،۱۳۹۰:۱۲۴).

از نظر ارسطو کردارهای تراژیک کردارهایی هستند که «تغییر و تحول سرنوشت قهرمان در آن به وسیلهٔ «دگرگونی و بازشناخت» انجام پذیرد و هم چنین لازم است که چنین تحولی از اصل و بنیان خود افسانه پدید بیاید؛ به گونه‌ای که یا به حکم ضرورت یا به حکم احتمال نتیجهٔ منطقی وقایع قبلی باشد، نه این که تنها به دنبال رویدادهای دیگر و بدون ارتباط تنگاتنگ و ارگانیک با رویدادهای پیشین رخ دهد» (همان:۱۳۰-۱۳۱).

نکتهٔ مهّم دیگری که باید در مورد قهرمان تراژدی رعایت شود، این است که قهرمان در برابر یک نیروی قوی و قاهر قرار می‌گیرد که این مورد هم به برانگیزش حس ترس و شفقت کمک مؤثر می کند. «مغلوب شدن قهرمان در برابر قدرت و قاهریت تقدیر یا همان بازی سرنوشت نیز از خصوصیات قدیمی در تراژدی‌هاست که غالباً به دلیل قهر خدایان، یا سیطرهٔ بی‌مهار قضا و قدر یا حتی اعمال خود آدم‌ها، مثل انحراف از حرمت‌های اخلاقی، یا غرور بیش از حد و یا بی‌توجّهی به علائم و اخطارهای قلبی و یا ضعف نفسانی، برای قهرمان حادث می‌شود» (شیری،۱۳۸۸ :۵۳-۵۲).

قهرمان تراژدی در روایت عرفانی ستایشگران ابلیس

ازنظر تاریخی نخستین مدافع ابلیس – بنا بر روایت عین القضات همدانی در تمهیدات– حسن بصری (۱۱۰-۲۱ هـ ق) از بزرگان تابعین و از زاهدان و علمای دورهٔ امویست (داوودی مقدم، ۱۳۸۹: ۶۲). و بعدها بایزید بسطامی (۲۸۳ – ۲۰۰ هـق) و سهل بن عبدالله تستری (۲۶۱ – ۱۸۸هـق) این تفکر را شرح و بسط دادند. حسن بصری، نخستین مدافع ابلیس از دیدگاه عین القضات، معتقد بوده که نور ابلیس از نار عزت الاهی است و اگر ابلیس نور خود را ظاهر کند، مورد عبودیت و پرستش قرار خواهد گرفت.(نیکلسون،۱۳۸۲:۱۴۷) اما در تاریخ تصوف، حلاج، احمد غزالی و عین القضات همدانی در دفاع از ابلیس نامبردارند.

در روایت این سه تن، ابلیس به عنوان قهرمان تراژدی، دست به کار و کرداری شگفت زده است. چنان که ارسطو در تعریف تراژدی، تراژدی را کار و کرداری شگفت می‌داند. چرا که عزازیل درگه حق بوده اما از فرمان الهی سرباز زده و از سجده بر آدم تمرّد کرده است. طبیعی است بعد از چند هزار سال سرسپردگی و بندگی، بر خلاف فرمان حق عمل کرد که عصیانی بزرگ و کاری سترگ قلمداد شود. همان طور که ارسطو اشاره می‌کند وجه ممیزهٔ قهرمان تراژدی «برتر از ما بودن» است. ابلیس نیز این ویژگی را داراست. او از ندیمان درگاه حق بوده و تعلیم فرشتگان می‌کرده است. چندین هزار سال معتکف کوی حق بوده و از مقربان بارگاه الهی؛ چنان که به تعبیر قرآن در اصل از جنّیان بوده است (کان من الجن۱۸/ ۵۰) و به سبب همین بندگی و تقرب به ساحت ربوبی است که تا مقام فرشتگان مقرب، اوج گرفته است: « چندین هزار سال معتکف کوی معشوق بودی» (عین القضات،۱۳۷۳:۱۸۹). تا پیش از خلقت آدم در نهایت عزّ و بزرگی بوده و «سه هزار سال شاگرد رضوان» (حلاج،۱۳۸۹:۸۶) و «خازن بهشت»

(عین القضات،۲۲۵:۱۳۷۳) و «در عرش استاد فرشتگان» (ماسینیون،۴۰:۱۳۴۸) و او از محبوبان و همدمان و ندیمان بارگاه الهی بوده است.

روایات گوناگون در مورد عدم سجده بر آدم نقل شده است. اما به طـور عـام، آرای مـدافعان ابلیس را می‌توان در دو دیدگاه خلاصه کرد: « یکی مسألهٔ امر ابتلا و دیگری اعتقاد بـه عبـادت عـاشقانه و شهود عـارفانه و یکتاپرستی بی‌نـظیر ابلـیس» (داوودی مقـدم،۹۱:۱۳۸۳) و نکتـه‌ای که در این میان به روشنی پیداست این است که ابلیس بی هیچ اراده‌ای از سجده بـر غیـر حـق امتناع کرد. بنابر روایت مذکور از ابلیس، اوج این بندگی، زمانی ظاهر می‌شود که ابلیس حتی خدا را در چگونگی مجازات و عقوبت مخیّر می‌کند و گویی مخاطب را مجاب می‌کند تا بر این عشق یک جانبه دل بسوزاند: وی را به «دربانی حضرت داشتند و گفتنـد تـو عاشـق مـایی. غیریـت از درگاه ما و بیگانگی از حضرت ما باز دار.

معشـوق مـرا گفت بنشین بر در من　　مگـذار درون آنـکه نـدارد سـر مـن
آنکس که مرا خواهد گو: بیخود باش　　این در خور کس نیست مگر در خور من»

(فرمنش،۹۸:۱۳۳۸)

خداوند جبّار فرمود: «برای همیشه به عذابت دچار خواهم ساخت. –آیـا در آن، صـورتم نیـز خواهی دید؟ – بلی - باشد، دیدار تـو قـدرت تحمـل عـذابم بخشـد هـر چـه خـواهی آن کـن» (غریب،۸۸:۱۳۷۸). اما وی هرگز وحدانیت حق را انکار نکرد. از این رو، «هـر کـس توحیـد را از ابلیس نیاموزد زندیق است» (عین القضات،۲۴۲:۱۳۷۷).

سه عنصر قدرت، اغواگری، قربانی که از دیگر ویژگی‌های تراژدی برشمرده می‌شود، در روایت ابلیس حضور دارد: از طرفی ابلیس به عنوان قهرمان تراژدی در برابر قدرت مطلق خداونـد قـرار می گیرد و ناچار می‌شود بارگاه الهی را ترک گوید، از طرف دیگر اگرچه مخالفان ابلیس نیز او را موجودی اغواگر می‌پندارند که به واسطهٔ غرور و حسد خویش بر آدم سجده نمی‌برد و موجب فریب آدم و حوا می‌گردد، اما از دیدگاه مدافعان ابلیس، عنصر اغواگر، عشق یا تقدیر یا امر ابتلا است و سدیگر اینکه، عنصر نهایی در تراژدی قربانی است که در این روایت ابلـیس قربـانی سرنوشـتی محتوم است. نکتهٔ جالب این است که درد و رنج قهرمان توجیه‌ناشدنی است؛ چرا که قهرمان این روایت از هرگونه اختیاری مبرّاست و لازمهٔ قهرمان تراژدی شدن همین است.

از منظر دیگری این بحث را اینگونه می‌توان مطرح نمود: یک قهرمان تراژدی در بوطیقـای ارسطو، نجیب یا شریف بودن آن است. ویژگی دیگر وجود یک رذیلهٔ اخلاقـی از جملـه غـرور و

حسد و ویژگی سوم جبر حاکم و تقدیر است. هر سهٔ این موارد در داستان ابلیس به چشم می‌خورد. دربارهٔ ویژگی اول باید گفت که ابلیس از شریفان درگاه الهی بود و از مقرّبان حضرت. عده‌ای را رهبری و هدایت می‌کرد و دیگران بر این نزدیکی و تقرب وی غبطه می‌خوردند. اگر مخاطب اندکی تأمل کند، بر ابلیس رحم می‌آورد که چگونه ممکن است تنها با یک عمل، این گونه شریفی، وضیع گردد.

ویژگی دوم هم از جمله ویژگی‌های بارز ابلیس است: غرور و حسد. این رذیله عاملی شد تا ابلیس از سجده بر آدم سرباز زند؛ البته وی نیز به این ویژگی در گفت وگو با نوح نبی اذعان می‌کند. «روایت است که نوح (علیه السلام) چون سوار کشتی شد، پیرمردی ناشناس آنجا دید. پرسید: «برای چه اینجا آمده ای؟» گفت: «آمده ام تا دل اصحاب تو با من باشد و تن هایشان با تو!». نوح (علیه السلام) گفت: «از کشتی بیرون برو ای دشمن خدا!» شیطان گفت: «من پنج روش برای به هلاک انداختن مردمان دارم که سه تای آن را برای تو می گویم و دو تایش را نمی‌گویم.» از خدا به نوح (علیه السلام) وحی آمد که آن سه تا به دردت نمی‌خورد. از او بخواه که این دو تا را بگوید و شیطان گفت: «برای به هلاک افکندن مردم دو شیوهٔ من که در خور ندارد عبارت است از: حسد و حرص. خود من به سبب حسد، ملعون رانده شدم و آدم را به سبب حرص از بهشت بیرون آوردم» (ابن جوزی،۱۳۶۸:۲۳).

ویژگی سوم را می‌توان محل تلاقی نظرات تمامی بزرگانی دانست که نگاهی ایجابی به داستان ابلیس دارند و آن هم جبر و تقدیر حاکم است. این جبر حاکم عاملی شد که ابلیس به چنین بلا و مصیبتی گرفتار آید و تا ابدالدهر مورد غضب حضرت حق قرار بگیرد.

به تعبیر دیگر، تقدیر عامل مهمی است که در رابطه با زندگی قهرمان تراژدی (در اینجا شیطان) نقشی تأثیرگذار و اساسی دارد. تقدیر در نمایشنامه‌های دورهٔ باستان امری اجتناب ناپذیر و محتوم است و تنها عاملی است که قهرمان را در پایان همه حوادث نمایشنامه درگیر خود می‌کند. قهرمان تراژدی کلاسیک از آن هنگام که حرکت و عملش را برای مبارزه با حوادث آغاز می‌کند، به گونه‌ای نامحسوس با این مسئله درگیر است و حتی در صورت پیروزی بر همه عناصر بازدارنده، در مواجهه با تقدیر و سرنوشت محتوم، محکوم به شکست است؛ چنان که در داستان شیطان نیز تقدیر به نحو بارزی نقش آفرینی می‌کند.

در حقیقت، این تقدیر از یک جبر والا تبعیت می‌کند. شیطان به عنوان قهرمان تراژدی، از تقدیر حاکم بر سوداهای خود و از سرنوشتی که حاکم بر اعمال اوست آگاهی دارد. او کاملاً آگاه

است که هر عمل او، قدمی شکوهمند در آینده است و او را به سویی مـی‌کشـاند، سرنوشـتش را مشخص می‌کند و در عین حال محبوسش می‌کند. اما او را تا سروریِ یگانه پرستان بالا می‌بـرد: «من در کتاب مبین خوانده بودم که بر من چه خواهد گذشت. خداوند فرمـود: اختیـار از آن مـن است نه تو. گفت: اختیار من و تمام آفریدگان از آن توست و تو از قبل مرا بـر گزیـده‌ای. اگـر از سجده بر آدم بازماندم این اختیار تو بود و اگر خواست تو بر سجده من بـود، بـی درنـگ فرمـان می‌بردم. عارف تر از من بر تو کس نیست» (حلاج، ۵۲:۱۳۸۴–۵۳). یعنی آنکه خواسـت تـو بـر این نهاده بود که من عصیان کنم و سر از سجده بردن امتناع کنم و «گفت اگـر تـویی کـه مـرا بدان فرمان دادی، هم تویی که از آنم بازداشتی»(زرین کوب،۱۴۱:۱۳۹۳).

به نظر لوکاچ «قهرمانان تراژدی همیشه شادمان مـی‌میرنـد و بـه نقـد در مرگشـان زنـده و شادند»(لوکاچ،۵۸:۱۳۹۰). ما در روایت ابلـیس هرچنـد مـرگ ظـاهری قهرمـان را نـداریم ولـی سقوطی داریم که برابر است بـا مـرگ. همـان طـور کـه گفتـه شـد، قهرمـان ایـن تـراژدی از مرگش(سقوط) پشیمان نیست. تا جایی که شاد از آن است که «ی» لعنتی و «ک» علیک از آن او گشت و یا آنکه به کسی جز خداوند سجده نبرد. از این هم شاد است و به خود می‌بالد کـه بـه معبودی جز خدا سجده نبرده است. از طرفی خداوند در گفت‌وگو با ابلیس به او هشدار مـی‌دهـد که وی را به عذابی سخت دچار می‌کند و تا قیامت مورد غضب و لعن الهی خواهی بود. ولی وی لعن خداوند را به جان می‌خرد و از طرد شدگی ابایی ندارد. قرب و بُعد را یکسـان مـی‌دانـد. تنهـا منشاءِ این بی‌باکی براساس روایت مذکور، تنها با عشق محض قابل تفسیر و توجیـه اسـت. چـرا که تنها در عشق حقیقی است که دوری و نزدیکی بی معناست.

«خداوند فرمود: « وَ اِنَّ عَلیک لَعنَتـی الـی یـوم الـدین اُخـرج مِنهـا فَاِنـک رَجـیم». گفـت: «فَبعزَّتِکَ». او به بلای عشق گرفتار آمد و در راه عشق، عاشق سلامت نخواهد و باید تاوان دهد.

«عشق را روی در سلامت نیست　　راه عاشق به جز ملامت نیست
بی‌ملامـت نگشـت عشـق تمـام　　عشق خامست بی‌ملامت خام»

(کاشانی،۱۷:۱۳۸۸)

«من برگزیدۀ بارگاه الهی هستم و به خود می‌بـالم. آری! آن سـر خیـل مهجـوران بـه ایـن مطرودی می‌بالید. چرا که گویند: در عشق، قرب و بعد معنایی نـدارد. هـر گـز کسـی بـه چنـین جایگاه دست نیافت و گفت «پس از آن که یقین یافتم که دوری و نزدیکی یکی اسـت، از دوری تو هیچ باکی ندارم. من اگر رانده شوم در حالی که عشـق وجـود دارد، تـو را سـپاس در کسـب

اخلاق ناب که به بنده پاکی دادی که غیر تو را سجده نکند» (حلاج،۱۳۸۹:۸۶). «اگر چه ملعون و سر افکنده شد ولی باز هم در فداکاری و از خود گذشتگی سرور عاشقان بود» (غزالی،۱۳۵۹:۸۷).

باری، او بی هیچ اعتراضی فرمان الهی را اطاعت کرد و «طوق لعنت را با نهایت فتوت به گردن انداخته و آگاهانه راه طرد از بارگاه ربوبی را برگزیده است تا بدان چه که وظیفهٔ تقدیری اوست عمل نماید» (جاویدانه،۱۳۸۹:۱۴۶). «او این طوق لعنت را با میل و خشنودی به گردن می‌گیرد. «خلق عالم از ابلیس نام شنیده‌اند، اما من می‌دانم که او را خود از کس یاد نیست که روی در درد ابدی دارد و قوت او لعنت است که پیاپی می‌رسد و او نوش می‌کند. جهانیان را این نقطه چه خبر؟» (عین القضات ج۱۳۷۷:۱۸۸،۲). همانند عاشقی حقیقی به سموم جفای معشوق گرفتار آمد و به طوع و رغبت به مطرودی خویش گردن نهاد. امّا «چیزی از خدمتش و محبّتش و ذکرش کم نکرد» (غزالی،۱۳۷۶:۶۶).

کاتارسیس در تراژدی ارسطویی

تزکیه یا پالایش(catharsis) از جمله اصطلاحات پرکاربرد و فنی در تراژدی استکه می‌توان از آن به عنوان حاصل و نتیجهٔ یک تراژدی نام برد. «تزکیه در لغت به معنای تصفیه و پاک کردن است. و در اصطلاح نقد ادبی به معنی رها شدن یا پالایش روان انسان از وجود عواطف و احساسات آزار دهنده است که با برانگیختن عواطف مورد نظر انجام می‌شود» (داد،۱۳۹۰:۱۳۲). به ظاهر، اوّلین بار ارسطو این اصطلاح را در این معنا به کار برده است. آنچه که از تراژدی‌های نوشته شده برمی‌آید این است که تراژدی در فضایی سراسر ترس و هراس به انجام می‌رسید که با شکل گرفتن فاجعه، شفقت را نیز به همراه خواهد داشت. در این‌جاست که مخاطب با قهرمان «هم زادپنداری» می‌کند. البته این همزادپنداری ممکن است قبل از بروز فاجعه رخ دهد. ولی پس از پایان تراژدی، مخاطب نفسی از سرآسودگی می‌کشد که خود به چنین بلایی گرفتار نیامده است و «آنچه در راه برگشت از نمایش همراه اوست، تجربه‌ای پالایش‌گر از ماجرایی تلخ است که خوشبختانه بر سر کس دیگر آمده است. این همان مفهومی است که در زبان یونانی catharsis نام گرفته است» (بازرگان،۱۳۸۶:۴۰). ارسطو در ضمن تعریف از تراژدی می‌آورد که تراژدی «شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (ارسطو،۱۳۹۳:۱۲۱). به نظر می‌رسد ارسطو با طرح و تبیین کاتارسیس قصد داشته تا از طرفی بر

مفید بودن هنر صحّه بگذارد و از طرف دیگر با نظر افلاطون در مورد شعر و مسائل پیرامـون آن به مـخالفت برخیزد. اما «شعر نزد ارسطو از ارج و قرب والایی برخوردار بود و او اعتقاد داشت که ارزش شعر از تاریخ هم بیشتر است. چه، شعر فلسفی‌تر است و شعر با امر کلی نزدیک‌تر اسـت» (استراترن،۲۵:۱۳۸۰). از دیدگاه فیلسـوفانی چـون سـقراط و افلاطـون، هنـر تراژیـک در طبقـهٔ فرهیختهٔ آن عصر جایگاهی ندارد (نیچه،۹۸:۱۳۸۵) و این ارسطو بـود کـه بـه تبیـین و تحلیـل تراژدی و ارکان و اجزاء آن پرداخت و از این جهت او در هنر تراژیـک یـک پیشـرو بـه حسـاب می‌آید؛ چرا که به پردازش این هنر پرداخت و آن را بسط و گسترش داد.

دکتر زرین‌کوب کاتارسیس یا تزکیه را وظیفهٔ تراژدی برمـی‌شـمارد و مـی‌نویسـد: «وظیفـهٔ تراژدی آن است که عـواطف انسان را تهـذیب و تـزکیه کند و بدین ترتـیب، ارسطو در جـوابی که به طـور مستقیم بـه افـلاطون می‌دهد، بیش‌تر سعی اش بر این است که ارزش اخلاقی شعر را از ارزش زیبایی آن جدا کند و شعر را بـه منزلهٔ امری زیبا مورد تحقیق و تحلیـل قـرار دهـد» (زرین کوب،۲۹۲:۱۳۹۳).

به نظر می‌رسد با توجّه به تحلیل و بررسی آرای ارسطو می‌توان به این نتیجه رسید که ارسطو بُعد زیبایی شعر را ارجح می‌داند و همین مسأله است که موجب کاتارسیس می‌گردد. حلقهٔ واسطهٔ میان زیبایی شعر و کاتارسیس، قهرمان تراژدی است. وی در فن شعر خود می‌آورد: «آنچـه ایـن تأثیر را ممکن می‌کند، مخصوصاً خلق و سیرت قهرمان داستان است و اینکه در طیّ تراژدی – که ناچار آغازی، میانه ای و فرجامی دارد– وی چگونه به سقوط و پایان سرنوشـت خـویش نزدیـک می‌شود؟» (ارسطو،۱۰۶:۱۳۹۳) تراژدی ارسطو دیالکتیکی است که ترس و دلهره و ترحم و روان پالایی را محور اصلی کار خود دارد. از آنجاست که می‌توان از کاتارسیس به عنوان حاصل تراژدی نام برد. ترس حاصل از تراژدی نباید دهشتناک باشد، بلکه باید شفقت انگیز و ترحم آفرین باشد و اگر داستان تراژدی بر اساس رخ دادن قتل و جنایتی ساخته و پرداخته شده باشد، باید شرح ماجرا ایجاد ترسی همراه با شفقت کند؛ به عنوان مثال: «برادر برادری را یا پـــسر پـدر را بـه هلاکـت می‌رساند یا مادر فرزند را یا فـرزند مادر را هلاک می‌کند یا هر یک از این‌ها نسبت به دیگر کس درصدد ارتکاب جنایتی دیگر از این گونه برمی‌آید و البته این گونه موارد است که شاعر آن‌هـا را برای موضوع تراژدی باید بجوید و برگزیند» (همان: ۱۳۶).

به نظر ارسطو «کردار افراد تراژدی ممکن است یـا از روی علـم آنهـا باشـد و یـا نادانسـته مرتکب آن شده باشند؛ مانند قضیهٔ ادیپوس. همچنین شخص ممکن اسـت در همـان لحظـه‌ای

نزدیک نادانسته مرتکب خطایی شود که غیر قابل جبران باشد بر خطای خویش واقف گردد» (همان : ۱۳۵ –۱۳۸).

از جمله مباحثی که ارسطو در بحث راجع به تراژدی در ذیل کاتارسیس مطرح می‌کند، پیرنگ یاplot است. «واژهٔ پیرنگ از هنر نقّاشی به وام گرفته شده و به معنای طرحی است که نقاشان بر روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند. طرح ساختمانی که معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان بنا می‌کنند» (داد،۱۳۹۰: ۱۰۰– ۹۹). ارسطو معتقد است که تراژدی یک امر تام است. وی در تعریف امر تام می‌گوید: «امر تام امری است که آغاز و واسطه و نهایت داشته باشد. آغاز امری است که به ذات خویش مستلزم آن نباشد که به دنبال چیز دیگری آمده باشد. اما در دنبال خود او امری هست که به حکم طبیعت وجود دارد و یا به وجود می‌آید. اما پایان امری است که برعکس این یعنی برخلاف آغاز باشد و آن عبارت است از چیزی که به ذات خویش و به حکم طبیعت همیشه و یا در بیشتر اوقات، در دنبال چیز دیگر باشد اما در دنبال آن دیگری چیزی نباشد. میانه هم عبارت است از امری که به ذات خویش دنبال امر دیگر آید و همچنین امر دیگری در دنبال آن بیاید»(ارسطو،۱۳۹۳:۱۲۵).

کاتارسیس در روایت عرفانی ستایشگران ابلیس

کاتارسیس دو حس ترس و شفقت را به همراه دارد. در روایت ابلیس، کسانی که از این حادثه آگاه می‌شوند حسی سرشار از هراس و ترس در درونشان ایجاد می‌شود و حس شفقت نسبت به ابلیس که چگونه عزازیل درگاه حق تعالی به خاک مزلّت افتاد. قهرمان تراژدی در یک حرکت از شریف به وضیع، از عرش به فرش و از خوشبختی به شقاوت و بدبختی گرفتار می‌آید.

مقوله‌ای که در ذیل کاتارسیس قابل بررسی است پیرنگ است؛ یعنی همان رابطهٔ علّی و معلولی بین حوادث داستان؛ چنان که آغاز و بدنه و پایانی برای آن می‌توان قائل شد. روایت ابلیس در این داستان به نحوی پیش می‌رود که مطرود شدن ابلیس حتمی است. این همان چیزی است که مدافعان ابلیس از آن به عنوان امر ابتلا یاد می‌کنند؛ یعنی اینکه به ناگزیر، باید این اتفاق می‌افتاد. این امر، بیانگر وجود پیرنگی قوی در این روایت است. نکته‌ای که می‌توان افزود این است که فرآیند داستان به گونه‌ای رقم می‌خورد که احساس ترس و شفقت می‌تواند در هر مخاطبی که این داستان را می‌خواند ایجاد شود. به تعبیر دیگر، چنین به نظر می‌رسد که قهرمان تراژدی(شیطان) بیش از گناهش دچار عقوبت می‌شود و همین موضوع است که باعث

می‌شود حس شفقت و دلسوزی همه به نسبت او برانگیخته شود و اختصاص بـه طیـف و طبقـهٔ خاصی نداشته باشد. بنابراین، مخاطب در برخورد با چنین روایتی دچـار روان پـالایی مـی‌گـردد. گویی در نهان حق را به قهرمان روایت که ابلیس است می‌دهد. از آنجـا کـه ابلـیس بـه عملـی دست زد که باید انجام می‌شد – چرا که در لوح محفوظ نگاشته شـده بـود – در درون مخاطـب روان پالایی رخ می‌دهد و این همان کاتارسیس است.

اما در اینجا مراد از عنصر پیرنگ در تراژدی چیست؟ در پاسخ باید گفت بنیاد تراژدی بر پایهٔ پیرنگ قرار می‌گیرد. در یک داستان تراژیک، حوادث داستان در روابط علی و معلولی از پی هـم می آیند و بروز نتیجه به موازات همان طرح پیرنگ حاصل می‌گردد؛ چنان که در روایت ابلـیس، طرد و لعن ابلیس امری حتمی است و غیر آن را نمی‌توان متصور شد. از ابتدا تـا انتهـای روایـت ابلیس با حوادثی تسلسل وار و زنجیرگون روبرو هستیم. در گوشه‌ای خلقـت آدم بـا هنرمنـدی و تبحر و چیره دستی خداوند صورت می‌گیرد و در ادامه روایت ابلیس کلید می‌خورد و تراژدی آغاز می‌گردد. در صحنهٔ بعدی با فرمان خداوند به ابلیس برای سجده به آدم روبرو مـی‌شـویم. جـایی که بدنهٔ اصلی پیرنگ برای ما آشکار می‌گردد. اندک اندک نقطهٔ اوج تعلیق را شاهد هسـتیم کـه سرانجام این حادثه چه خواهد شد و چه عاقبتی در انتظار ابلیس است؟ در ادامه، فرشـتگان از در اطاعت محض بر می آیند. حال به اوج این روایت، یعنی گفت و گو میان خدا و ابلـیس و سـجده نکرده ابلیس بر آدم می‌رسیم. همین نقطه، نقطهٔ اوج تراژدی در روایت ابلیس است. در اینجاست که ترس در جان حاضرین می‌افتد و این حس بر همگان چیره می‌گردد. این همـان گـام اول در ایجاد کاتارسیس است. پایان پیرنگ با فرمان خدا به مطرودی ابلیس تا ابدالـدهر همـراه اسـت. چنین حکم و عِقابی از طرف خدا دربارهٔ شیطان، به گونه‌ای است که هر مخاطبی در هر عصـری و نسلی هنگامی که سرنوشت شیطان را از نظر می‌گذرانـد، بـر ابلـیس شـفقت مـی‌آورد و وی را مستوجب چنین عقوبتی نمی‌داند. چنین به مخاطب القا مـی‌شـود کـه وی بـیش از عمـل خـود مجازات شده است و اوج شفقت آنجا است که ابلیس بدون هیچ گونه اختیاری از سجده بازمانده، اما همچنان بر عشق حقیقی خود به خداوند پایدار مانده است.

وحدت‌های سه گانه در تراژدی ارسطویی

ارسطو از وحدت سه گانه (three unites) در فرآیند یک تراژدی نام می‌برد: وحدت زمان، وحدت مکان، وحدت موضوع(کنش). همواره وحدت‌های سه‌گانه در کنار همسرایان قرار می‌گیرنـد. امّـا

امروزه همسرایان و یا وحدت‌های سه‌گانه را از عناصر لاینفک تراژدی نمی‌دانند. اوّلین بار ارسطو وحدت‌های سه‌گانه را مطرح کرد که البته دارای نواقصی بوده که به مرور زمان رفع شده است. بعدها وحدت‌های سه‌گانه به شکل مطلوبی تکامل یافت. «تقدیر و تبیین این وحدت‌ها ظاهراً اول بار در فرانسه به وسیلهٔ ژان دولاتای شد» (ارسطو،۱۳۹۳:۱۱۱). در فن شعر به نحوی گذرا به وحدت‌های سه‌گانه پرداخته شد که بعدها برخی شارحان به حقیقت هر سه وحدت پی بردند.

قوانین سه گانه از اصول مکتب کلاسیک به حساب می‌آید که نویسندگان کلاسیک نیز از آن پیروی می‌کردند. این قوانین ثلاثه لازمهٔ یک اثر کلاسیک است. بنابراین فاقد بودن این شرط، همراه با عدم پذیرش آن اثر توسط بزرگان مکتب کلاسیک است. در کنار سه وحدت مذکور، از دید ارسطو افسانه و داستان تراژدی باید از وحدت کردار برخوردار باشد و وحدت کردار به این معنا است که اعمال و رفتارهایی که قهرمان تراژدی مرتکب می‌شود با یکدیگر در ارتباطی منطقی و تنگاتنگ باشند و کلّ واحد و منسجمی را تشکیل دهند (همان:۱۲۷).

وحدت کنش (موضوع) در تراژدی ارسطویی

وحدت موضوع یا وحدت عمل(ctionunited) توسط ارسطو مطرح گردید. آن چه در این وحدت مطرح می‌شود این است که « واقعه‌ای که مضمون و موضوع تراژدی است از اول که شروع می شود بدون وقفه تا آخر به همان شیوه پیش می‌رود» (همان: ۲۰۸-۲۰۷). توضیحی که ارسطو در مورد وحدت موضوع مطرح می‌کند ظاهراً به این معناست که باید یک حادثه محوری را در تراژدی دارا باشیم و نتوانیم حوادث را جابه‌جا و یا دگرگون کنیم. حسینی در این باره می‌نویسد «همهٔ قسمت های این موضوع چنان باید کنار هم چیده شده باشد و چنان وحدتی تشکیل دهد که کوچک‌ترین قسمتی از آن را نتوان تغییر داد یا حذف کرد. زیرا آن مضمونی که هم بتوان در مطلبی وارد کرد و هم بدون لطمه خوردن به مطلب از آن حذف کرد، جزو آن مطلب نیست»(حسینی،۱۳۸۷:۱۰۸). این اصلی که ارسطو در این باره طرح می‌کند باید حاصل و نتیجهٔ یک پیرنگ قوی باشد. زمانی که یک روایت یا یک نمایش دارای پیرنگ قوی و منسجم باشد هرگز نمی‌توان قسمتی را زیاد یا کم کرد. چرا که تمامی اجزا در یک رابطهٔ علّی و معلولی منسجم و استوار در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. به گفتهٔ حسینی «وحدت موضوع عبارت از این است که حوادث فرعی و اضافی داخل حادثهٔ اصلی نشود و حادثهٔ نمایشنامه از شاخ و برگ‌های خارجی و وقایع زائد بری باشد(همان:۱۰۸).

وحدت موضوع (کنش) در روایت عرفانی ستایشگران ابلیس

روایت ابلیس بر حول یک محور ثابت حرکت می‌کند؛ یعنی آن‌که اصل روایت، فرمان خدا به شیطان برای سجده بردن بر آدم است. اگر دقت کنیم سیر حوادث به ترتیبی منطقی انجام گرفته؛ به گونه‌ای که برداشتن هرجزء از آن، باعث از دست رفتن کلیّت روایت می‌شود: خدا به شیطان برای سجده بر آدم فرمان می‌دهد؛ شیطان از فرمان خدا سر باز می‌زند؛ خدا علت آن را جویا می‌شود؛ شیطان اصل خود را از آتش و خاستگاه انسان را خاک می‌داند، از این رو خودش را برتر می‌شمرد؛ خدا بر او لعنت می‌فرستد و او را از بهشت می‌راند؛ شیطان از خدا زندگی به درازای ابد می خواهد؛ خدا می‌پذیرد و تا وقت معلوم به او فرصت می‌دهد و... .

ما یک روایت محوری داریم که از چندین حادثه به وجود آمده و جابه‌جایی بخش‌های مختلف آن ممکن نیست. چرا که حوادث، روابط علّی و معلولی دارند. از این رو، جابه‌جایی، اضافه و حذف کردن ارکان و بخش‌های روایت ممکن نیست. حوادث زنجیروار در کنار هم قرار گرفته‌اند. همان‌گونه که قبلاً گفته شد، عدم توانایی در جابه جایی و حذف و اضافه، بیانگر یک پیرنگ قوی است.

وحدت زمان در تراژدی ارسطویی

وحدت زمان(united temps) نیز در فن شعر ذکر شده است. نکته‌ای که ارسطو در این باره مطرح می‌کند این است که «تراژدی سعی دارد تا ممکن است به مدت یک دوره آفتاب محدود بماند و یا اندکی از آن تجاوز کند» (ارسطو،۱۳۹۳:۱۲۱). شارحان بسیاری به شرح وحدت‌های سه‌گانه به ویژه وحدت زمان پرداخته‌اند؛ برای نمونه لوکاچ معتقد است که «تراژدی یک لحظه است. معنای وحدت زمان همین است و معمای نهفته». وی در ادامه می‌گوید: « وحدت زمانی در همه حال، تصوری معماگونه است. هر تلاشی برای محدود کردن زمان یا حلقوی کردن آن –و این تنها راه رسیدن به وحدت زمانی است– ماهیت زمان را نقض می‌کند» (لوکاچ،۱۳۹۰ :۴۱–۴۰).

از نحوهٔ کلام ارسطو این گونه مستفاد می‌شود که ارسطو وحدت زمان را الزام آور نمی‌دانست. زرین کوب در تحلیل سخنان ارسطو آورده است که: « از عبارات ارسطو برنمی‌آید که او خواسته باشد وحدت زمان را در تراژدی، قانون و قاعده‌ای اجتناب ناپذیر بشمارد. بلکه فقط همین برمی‌آید که ارسطو می‌خواهد بگوید شعرای زمان او این قاعده را رعایت می‌کنند و رسم و قاعده آن‌ها این است. در زمان او این قاعده را رعایت می‌کنند و رسم و قاعدهٔ آن‌ها این است که زمان تراژدی را به یک دورگردش آفتاب محدود نمایند»(ارسطو،۱۳۹۳: ۱۸۹).

وحدت زمان در روایت عرفانی ستایشگران ابلیس

براساس آن چه که در روایت مدافعان ابلیس آمده و آیات قرآن کریم نیز آن را تأیید می‌کند. در این نمایش نامه، گفتگویی که میان خداوند و شیطان صورت می‌گیرد از زمان فرمان خداوند به شیطان برای سجده بردن به آدم تا هبوط و خروج او از بارگاه الهی زمان اندکی می‌گذرد. چنان که در تفاسیر مختلف، مفسران این واقعهٔ فاجعه آمیز برای شیطان را در برابر شش هزار سال عبادت و اطاعت او – که معلوم نیست از سال‌های دنیا باشد یا سال‌های آخرت – قرار می‌دهند و انذار می دهند که چگونه شیطان هزاران سال تمکین و تعبّد را به دمی غفلت و تمرّد به یکباره از کف داده است. از لحظهٔ فرمان خدا به سجده کردن شیطان بر آدم تا تمرّد و طرد وی، فرایند زمانی مشخص و محدودی را شامل می‌شود. شیطان از بهشت مألوف رانده می‌شود و سرنوشت تراژدیک قهرمان این روایت (ابلیس) شیطان، با بیرون راندش از بهشت به اوج خود می‌رسد. گویی تماشاگر بخشی از یک نمایشِ کوتاه را به تماشا نشسته است. همان طور که مدت زمان نمایش نامه‌های تراژدیک در تلقی ارسطویی از دوساعت فراتر نمی‌رود. ماجرای اوج و فرود شیطان در قرآن نیز در فرایند زمانی کوتاهی به انجام می‌رسد.

وحدت مکان در تراژدی ارسطویی

دربارهٔ وحدت مکان(united lieu) ارسطو اشاره‌ای گذرا دارد: « تراژدی در مقایسه با حماسه وسعت و مجال کمتری دارد»(همان :۱۱۰). جدای از ملاحظات کاستل وترو و دیگران، در سال۱۴۵۵«ماگیmaggi» ایتالیایی نیز وحدت مکان را مطرح کرد و به نحوی آن را از وحدت زمان استخراج کرد. وی در این باره گفته است که «اگر مدت نمایش، کوتاه باشد ولی مکان‌هایی که حوادث در آن اتفاق می‌افتد متعدد و دور از هم باشد، تراژدی جنبهٔ طبیعی خود را از دست می‌دهد. از این رو تا حد امکان حادثه باید در مکان واحد اتفاق بیفتد» (حسینی،۱۳۸۷:۱۰۹). مقولهٔ وحدت مکان به صورت جدی، مطرح نبوده است؛ لذا آن را از ارکان اصلی یک تراژدی به حساب نمی‌آوردند. شاید دلیل این واکنش آن بود که ارسطو مستقیماً دربارهٔ آن اظهار نظر نکرده است. به هر حال با توجه به آنچه «توسط شعرا و نویسندگان نوکلاسیک بسط یافت، حوادث تراژدی باید در مکان ثابتی رخ دهد و از تغییر صحنه اجتناب نمود» (داد،۱۳۹۰:۵۱۶).

وحدت مکان در روایت عرفانی ستایشگران ابلیس

در مورد وحدت پایانی، یعنی وحدت مکان نیز باید گفت که این روایت در یک مکان مشخص نیز رخ داده است. گویی در ذهن، این‌گونه تداعی می‌شود که ما جابه‌جایی صحنه را نداریم. تنها لنز دوربین است که فضاهای گوناگون را به تصویر می‌کشد. مکانی که داستان نگون بختی شیطان رقم می‌خورد، به قطع و یقین بهشت موعود نبوده است. چه اینکه به تصریح قرآن بهشت موعود، دایمی و ابدی است و امکان خروج از آن وجود ندارد: «وَأُدْخِلَ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ تَحِيَّتُهُمْ فِيهَا سَلَامٌ» ﴿ابراهیم /۲۳﴾. بنابر بر برخی از تفاسیر، مکانی که درآن سرنوشت تراژیک شیطان محقق می‌شود، قسمتی از زمین بوده است. علامه طباطبایی دراین باره می‌نویسد: «مراد از این که از بهشت‌های دنیا بوده، این است که از بهشت‌های برزخی بوده که در مقابل بهشت خلد است. این مطلب از برخی روایاتی که از طرف اهل بیت علیهم السلام رسیده است، روشن می‌شود. چرا که در بعضی از قسمت های این روایات آمده است که آدم بر صفا و حوا بر مروه هبوط کرد و از این جهت که برزخ در همین جهان قرار دارد، پس در زمین بودن(دنیایی بودن) این بهشت منافاتی با برزخی بودنش ندارد»(طباطبایی، ۱۴۱۷: ۲۹ ج ۸). آن چه که در اینجا اهمیت دارد این است که داستان تنزّل شیطان از مقام قرب به مرتبهٔ سقوط، به گواه قرآن و روایات در یک مکان مشخص و محدود اتفاق افتاده است. یک قطعه از زمین که از جهت انواع برخورداری‌ها و تنعم ها، بهشت آیین بوده است. البته باید تأکید کنیم که هبوط شیطان در اینجا مقامی بوده است، نه هبوط و تنزّل فیزیکی و ملموس»قالَ فَاهْبِطْ مِنْها فَما يَكُونُ لَكَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فيها فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِين(عراف /۱۳).

نتیجه

همواره ابلیس و داستان ابلیس در سنّت اسلامی و عرفانی محل نزاع گروه‌های مختلفی بوده است. غالباً وی را به دلیل نافرمانی از دستور خداوند لعن می‌کنند. در مقابل، عده‌ای از عرفا معتقد بودندکه لعن و مذمت ابلیس کاری نارواست و نباید به ناحق ابلیس را در تمرد از فرمان حق سرزنش کرد. چرا که اینان ابلیس را نه فاعل حقیقی، بلکه فاعل مجازی می‌دانستد. آنان معتقد بودند که فاعل حقیقی خداست و این خدا بود که اختیار را از ابلیس سلب کرد. اندک اندک این عرفا لقب مدافعان ابلیس به خود گرفتند؛ از پیشگامان این اندیشه، حلاج، احمد غزالی و عین

القضات هستند. آنان علل گوناگونی را برای دفاعیات خـویش مطـرح کردنـد: عشـق ابلـیس بـه خداوند، جبر و تقدیر و... . به نظر آنان، ابلیس عاشق حقیقی خداوند است و به همین دلیل بر غیر او سجده نبرد. از طرفی دیگر جبر هم عاملی شد تا از فرمان خدا سرباز زند. آن چـه کـه در ایـن پژوهش بر آن تأکید رفته است، قابلیت نمایش نامه‌ای و تراژدیـک روایـت ستایشـگران ابلـیس است؛ چنان که به طرز شگفتی اجزا و عناصر تراژدی در تلقی ارسطویی آن را به خاطر مـی‌آورد. روایتی که ستایشگران ابلیس در سنّت عرفانی از ابلیس و سجده نکردن او بر آدم تا مورد طـرد و لعن خداوند واقع شدن و هبوطش از بهشت ارائه می دهند، اجـزا و عناصـری دارد کـه همچـون نمایش نامه‌ای تراژیک جلوه می‌کند. این اجزا و عناصر را می‌توان این چنین بر شمرد: سرنوشتی که ابلیس از اوج عزت تا حضیض ذلت می‌پیماید او را تا قهرمان یک نمایش نامۀ تراژیـک بـالا می‌برد. سرنوشت اسفبار قهرمان با چنان طرح و شرحی در روایت ستایشگران ابلیس بازنمود پیدا می‌کند که هر مخاطبی با خواندن یا شنیدن یا دیدن این روایت دچار کاتارسیس – دیگر ویژگی مهم تراژدی – می‌شود. یعنی شفقت و ترس تمامی وجودش را در بر می‌گیرد. ازطرفی به خـاطر چنین سرنوشت دهشتناکی بر قهرمان دل می‌سوزاند و از طـرف دیگـر، از آن جـا کـه مجـازات قهرمان را با عملی که مرتکب می‌شود هم پایه نمی‌بیند، دچار ترس می گردد. این همه در پرتـو وحدت‌های سه گانۀ کنش و زمان و مکان روایت میسر می‌شود. وحدت کنش یعنی فرایند عمـل سجده نکردن شیطان و هبوط و سقوطش؛ وحدت زمان یعنی فاصلۀ میان امر خداوند به شـیطان در جهت سجده وی بر آدم و تمکین نکردنش؛ وحدت مکـان درقطعـه‌ای از بهشـت – البتـه نـه بهشت موعود– تراژدی ابلیس همسو با عناصر تراژدیک در تلقی ارسطویی آن بازتاب می‌یابد.

منابع

۱- قرآن کریم
۲- ابن جوزی، ابوالفرج عبدالرحمن(۱۳۶۸)، تلبیس ابلیس، ترجمه: علیرضا ذکاوتی قراگوزلـو، تهـران: مرکـز نشـر دانشگاهی.
۳-ارسطو، (۱۳۹۳)، ارسطو و فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: انتشارات امیر کبیر.
۴-استراترن، پل(۱۳۸۰)، آشنایی با ارسطو، ترجمه شهرام حمزه‌ای، تهران: نشر مرکز.
۵-بازرگان، محمد نوید(۱۳۸۶ ه.ش)، طرحی در هندسه تراژدی با تکیه بر تراژدی سیاووش در شاهنامه فردوسـی، پژوهشنامۀ فرهنگ و ادب، ش ۵، صص۵۰-۳۹، پاییز و زمستان.
۶-جاویدانه، بهادر(۱۳۸۹)، دفاع از ابلیس از دیدگاه اکابر صـوفیه، پـژوهش نامـۀ فرهنـگ و ادب، ش۱۰، دورۀ ۶، صص۱۳۴-۱۶۱، پاییز و زمستان.

۷- حسینی کازرونی، سیداحمد و نعیمه متوسلی (۱۳۹۰)، حلاج و شیطان، فصلنامه علمی و پژوهشی زبـان و ادب فارسی- دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، س۳، ش۹، زمستان،۷۷-۹۱.
۸-حلاج، حسین بن منصور(۱۳۸۴)، الطواسین، تصحیح: ماسینیون و گراوس، ترجمه محمود بهروزی فرد. تهـران: اطلاعات.
۹- ----------(۱۳۸۹)، مجموعه آثار حلاج، چاپ۲،گردآورنـده قاسـم میرآخـوری، تهـران: نشـر شفیعی.
۱۰- داد، سیما (۱۳۹۰)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: انتشارات مروارید.
۱۱- داوودی مقدم، فریده(۱۳۸۳)، دیدگاه سنایی درباره ابلیس، دو فصلنامه پژوهش زبان و ادبیـات فارسـی، دورهٔ جدید، ش۲.صص۸۹-۹۹، بهار و تابستان.
۱۲- ----------(۱۳۸۹)، تحلیل حکایت دیدار موسی و ابلیس در عقبهٔ طور در متون عرفانی، فصلنامهٔ تخصصی پیک نور زبان و ادبیات فارسی، سال اول، شمارهٔ دوم، پاییز.
۱۳-زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۹۳)، جستجو در تصوف ایران، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۴-شیری، قهرمان(۱۳۸۸)، نقد و حماسه تراژدی بر اساس کلیدر دولت آبادی، فصلنامهٔ علمی پژوهشـی کـاوش نامه، ش۱۸،صص ۲۱۵ تا۲۴۶.
۱۵-طباطبایی، سید محمد(۱۳۷۴) المیزان فی تفسیر القرآن، قم: دفتر انتشارات اسلامی جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم، ج ۱ و ۸.
۱۶-عین القضات همدانی (۱۳۷۳). تمهیدات، به تصحیح عفیف عسیران، تهران: کتابخانهٔ منوچهری.
۱۷_غریب، میشل فرید(۱۳۷۸)، وضوی خون، ترجمهٔ بهمن رازانی، تهران: انتشارات اساطیر. ۳۹
۱۸ -غزّالی، احمد (۱۳۵۹)، سوانح العشاق، تصحیح و توضیح نصرالله پورجوادی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۱۹----------(۱۳۷۶)، مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزّالی، به اهتمام احمـد مجاهـد، تهـران: دانشگاه تهران.
۲۰-فرمنش، رحیم(۱۳۳۸)، احوال و آثار عین القضات، تهران: انتشارات مولی.
۲۱-کاشانی، عزالدین و حسین ناگواری و محمد گیسو دراز، نظام الدین تهانسیری (۱۳۸۸)، شروح سوانح العشاق، به اهتمام احمد مجاهد، تهران: دانشگاه تهران.
۲۲-لیچ،کلیفورد(۱۳۹۰)، تراژدی، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران: نشر مرکز.
۲۳- ماسینیون، لویی(۱۳۴۸)، قوس زندگی حلاج، ترجمهٔ عبدالغفور روان فرهادی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۲۴- محمدی پارسا، عبدالله و حسن سعیدی(۱۳۹۲)، بررسی و نقد جریان جبرگرایی عرفانی در دفاع از ابلیس، مجلهٔ ادیان و عرفان، س۴۶، ش۱، بهار و تابستان، ۸۵-۱۰۹.
۲۵-نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۵)، زایش تراژدی، ترجمهٔ رویا مُنجم، آبادان: نشر پرسش.
۲۶- نیکلسون، رینولد(۱۳۸۲)، تصوف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا، ترجمهٔ محمد رضا شـفیعی کـدکنی، تهـران: انتشارات سخن.